

ОБРАТНАЯ ПЕРСПЕКТИВА:  
ПАВЕЛ ФЛОРЕНСКИЙ И  
МОРИС МЕРЛО-ПОНТИ  
О ПРОСТРАНСТВЕ  
И ЛИНЕЙНОЙ ПЕРСПЕКТИВЕ  
В ИСКУССТВЕ РЕНЕССАНСА

*Таня Штелер*

Всякая теория живописи – это метафизика.

*Мерло-Понти*

Художник... должен и может изобразить  
свое представление дома, а вовсе не самый  
дом перенести на полотно.

*Флоренский*

Какая-то черта пространства ускользает  
от наших попыток исследовать ее как бы  
сверху

*Мерло-Понти*

Павел Флоренский пишет: “Принадлежность икон с сильным нарушением правил перспективы именно высоким мастерам... побуждает обдумать, *не наивно ли самое суждение о наивности икон*”. Хотя художники Ренессанса считали изображение по правилам перспективы более высоким видом искусства по сравнению со всеми предшествующими формами, сейчас становится все яснее, что техника линейной перспективы – всего лишь одна из художественных форм, стилей, языков и ее превосходство никоим образом не очевидно. И Павел Флоренский, и Морис Мерло-Понти утверждали, что эта техника отражает особое мирозерцание, а именно мирозерцание, присущее Новому времени, которое делает акцент на рациональности и научной точности. Генеалогический анализ перспективы показывает, что предшествующие формы нельзя считать более “низкими” по сравнению с более поздними, и это влечет дальнейшие следствия и для философии, и для истории искусства. В результате возникает картина мира, в которой различные измерения жизни связаны друг с другом и в которой история – не поступательное движение прогресса или упадка. Более того, этот анализ заставляет нас обращаться к “самим вещам”, а не принимать заранее научную точку зрения или некоторую особым образом обоснованную художественную концепцию.

Из текстов Флоренского и Мерло-Понти становится очевидно, что изучение перспективы представляет философский и даже специфически феноменологический интерес. Как бы то ни было, представляется возможным обосновать важность этой темы внутри классической гуссерлианской феноменологии, и первая часть доклада будет разрабатывать тему в этом ключе, но он сам по себе указывает на ее более широкое феноменологическое значение.

## 1. ВАЖНОСТЬ ИЗУЧЕНИЯ ПЕРСПЕКТИВЫ ДЛЯ ФЕНОМЕНОЛОГИИ

Восприятие всегда перспективно, мы никогда не можем видеть объект со всех сторон, это – одно из центральных положений Гуссерля. Живопись подчеркивает это существенное ограничение, сужая наши возможности еще больше, поскольку живописное изображение строго двумерно. Художники создали технику линейной перспективы, чтобы преодолеть это ограничение, придавая изображению некую глубину, как если бы мы могли войти внутрь открывающегося пространства. Тем не менее перспектива не способна безоговорочно удовлетворить этим ожиданиям, как покажет феноменология телесности.

Оказывается, что открытие этой новой техники отражает достижения науки Нового времени, которые Гуссерль очень тщательно анализирует в “Кризисе европейских наук”. Гуссерль занимается естественными науками, диагностируя кризис – кризис, относящийся не только к науке, но ко всей нашей жизни, поскольку наука определяет нашу жизнь в целом. Главный тезис Гуссерля состоит в том, что кризис науки вызван забвением двоякого рода: забвением жизненного мира (как естественного мира нашей жизни, в котором коренится всякая наша деятельность) и забвением наделенной ответственностью субъективности. Науки вовлекают нас в объективизм, который не может быть последовательно исполнен.

Особенность новоевропейского проекта математизации природы состоит в сосредоточенности на геометрических формах и других характеристиках, которые легко поддаются математическому выражению. Это – разработка идеи, впервые высказанной Галилеем. Она состоит в том, что в конечном итоге все в природе может быть математизировано, пусть и не прямо. В результате возникает второй мир, идеальный мир математических объектов, который приходит на смену “неточному” миру повседневной жизни. Гуссерль утверждает, что Галилей – “одновременно и от-

крывающий и скрывающий гений” [Crisis, 52]. Великие открытия и достижения новоевропейской науки нельзя отрицать. Тем не менее за них пришлось заплатить определенную цену: речь идет о только что упомянутом двойном забвении и последующем кризисе европейского человечества, который становится явным, поскольку наука не дает ответов на те вопросы, которые действительно затрагивают нас как человеческих существ [Crisis, 4].

Чтобы понять природу этого кризиса, Гуссерль обращается к истории, но так, что его метод отличается от обычных приемов историографа. Феноменология занимается не фактами, но началами и генеалогиями, или вопросом о том, каким образом те или иные идеи были “учреждены” (нем. *gestiftet*). Размышления об искусстве Возрождения и перспективной живописи, предпринятые Флоренским и Мерло-Понти, можно рассматривать как вклад в то же самое исследование. Эти авторы тоже изучают тот дух, что породил новую технику (живописи), и он оказывается тем общим духом, который направляет науку Нового времени. Более того, они спрашивают: что завоевано и что потеряно в ходе развития этой техники и что заставляет нас полагать, будто перспективная живопись более достоверна, чем другие формы живописи.

## 2. ИСКУССТВО ВОЗРОЖДЕНИЯ И ПЕРСПЕКТИВНАЯ ТЕХНИКА

Теперь мы рассмотрим основные результаты Флоренского и Мерло-Понти, касающиеся развития линейной перспективы. Хотя Флоренский и Мерло-Понти часто приходят к похожим заключениям относительно заслуг, недостатков и мотивов возникновения новой живописной техники, они скорее дополняют друг друга, чем повторяют. Главное различие между ними относится к исходной точке их метода. Для Мерло-Понти исследование перспективы возникает в контексте его феноменологии живого тела; интересы Флоренского лежат в области различия Божественного и человеческого.

Но прежде чем обратиться к подробностям, давайте посмотрим внимательнее на перспективную живопись, ее преимущества и недостатки, руководствуясь оценкой Мерло-Понти. Мерло-Понти ссылается на результаты Эрвина Пановски, связывая их со своей феноменологией живого тела. Мерло-Понти не порицает живопись Ренессанса, но скорее указывает на заслуги художников Возрождения, а именно их попытки “свободно экспериментировать” с пространством и глубиной, испытывая различ-

ные способы передать их на полотне [ЕМ, 135]. И хотя это свободное экспериментирование мотивировано тем же духом, что и новоевропейская наука, а именно попытками овладеть миром и подвергнуть его исследованию, а не позволить ему быть, как он есть, этот дух сам по себе не представляется проблематичным. Он становится сомнительным в той мере, в какой утрачивает чувство благоговения перед природой, тем более когда полагает, что некая окончательная истина о ней уже найдена. “Эта техника была ложной лишь постольку, поскольку она полагала, что достигла высшей точки в развитии живописи и ее истории, нашла раз и навсегда безошибочный способ письма” [ЕМ, 135]. Так и современная наука, напоминает нам Гуссерль, полагала, что нашла свободный от ошибок мир идей и форм, более достоверный, чем мир явлений.

Тем не менее, чтобы сохранить свою технику живописи, Ренессанс должен был пренебречь некоторыми оптическими и геометрическими законами. Естественная перспектива, “*perspectiva naturalis*”, была заменена искусственной перспективой – “*perspectiva artificialis*,” которая забывает о сферической природе зрительного поля или в геометрических терминах – о восьмой теореме Евклида. “Как показал Панофски, говоря о человеке эпохи Ренессанса, этот энтузиазм не был лишен некоторой недобросовестности” [ЕМ, 135], которая проявляется в указанной забывчивости. Здесь мы снова можем вспомнить о размышлениях Гуссерля по поводу математизации природы, в которой мы диагностируем забвение жизненного мира и в равной степени субъективности. Подобным же образом живопись Возрождения сосредоточивается только на объекте, стремясь поместить его в некое идеальное пространство, пренебрегая при этом живым субъектом, воспринимающим этот объект, субъектом, для которого объект имеет значение.

Когда Флоренский исследует недостатки перспективной техники, два главных положения, которые он выдвигает, совпадают с результатами, полученными Мерло-Понти. Во-первых, такая техника предполагала бы, что у нас – только один глаз [RP, 210, 262], и, во-вторых, она рассматривает зрителя как неподвижного, в то время как мы перемещаемся в пространстве, занимая различные положения по отношению к картине. Флоренский дает в наше распоряжение ключ, позволяющий понять природу этих двух предпосылок. Он спрашивает: где новая техника применялась в первую очередь? И оказывается, что впервые она использовалась при создании не картин, а театральных декораций. Это – существенное замечание, поскольку декорации прежде всего связаны не с искусством, но с иллюзией, и поскольку здесь зри-

тель и в самом деле занимает фиксированную позицию на своем месте, не перемещаясь в пространстве [RP, 213, 263]. Кроме того, зритель обычно располагается на значительном расстоянии от сцены, так что бинокулярное видение, возможное благодаря тому, что у нас два глаза, находящихся на определенном расстоянии друг от друга, здесь не проявляется столь уж явно.

Линейной перспективе соответствует подчеркивание в первую очередь формы, а не цвета. Цвет остается вторичным, он не должен нарушать сценарий правильного пространственного упорядочения. Цвет – куда более таинственное качество, чем форма и размер, он – вторичное качество или, в соответствии с предложенным Гуссерлем анализом математизации природы, – качество, которое может быть математизировано только опосредованно. Говоря словами Мерло-Понти, “именно ради цвета мы должны порвать с формой как зрелищем” [ЕМ, 141]. Цвет не позволяет нам оставаться просто зрителями, он показывает, насколько мы вовлечены в мир и дела мира, что мы не отделены от него явным промежутком.

Теперь мы обратимся к более подробной картине происходящего и исследуем понятие пространства, подразумеваемое перспективной живописью.

### 3. ИСКУССТВО, ПРОСТРАНСТВО И НАУКА НОВОГО ВРЕМЕНИ

Перспективная живопись основана на определенном понятии пространства, совпадающем с представлением о пространстве, выработанным новоевропейской наукой, – пространстве как однородном и бесконечном, распространяющемся единообразно и неограниченно во всех направлениях. Флоренский указывает на то обстоятельство, что пространство нашего опыта, которое, вероятно, лучше называть *местом* или областью (немецкое: *Gegend*). Хайдеггер развивает впечатляющую феноменологию места и области в своей короткой работе “Искусство и пространство” (“Die Kunst und der Raum”), неоднородно, поскольку оно в разных точках обладает весьма различными свойствами, кроме того, оно “ограничено и конечно” [RP, 267]. Хотя на первый взгляд это последнее замечание может показаться удивительным, вскоре становится очевидно, что в пространстве повседневности на самом деле всегда имеются барьеры и границы. Оно разделено на регионы и территории, и даже помимо всяких социальных, политических границ и границ обитания биологических видов в нем имеются границы для моего телесного восприятия, а именно – граница моего поля зрения или горизонт.

Но перспективная живопись предполагает, что все положения в пространстве эквивалентны друг другу. Она достигает “перспективного единства” [RP, 228], единства, которое задает ориентацию мира относительно одной фокальной точки и предполагает в точности одну неподвижную позицию наблюдения. Эта унификация соответствует представлению Нового времени об универсальной математизируемости природы, которая должна схватить всё в ней наличное и дать количественное описание мира в его целостности.

Существенный вопрос – и для Флоренского, и для Мерло-Понти – касается мотивации перспективной живописи. Мерло-Понти описывает, в какой мере такая живопись соответствует новоевропейскому замыслу овладения природой, изучения ее, а не пребывания в ней. Научная мысль – это мысль, которая “бросает взгляд [на предмет] сверху”, она старается быть настолько объективной, что не может даже сосредоточиться на специфических чертах предмета, но скорее занимается “предметом вообще” [EM, 122]. Этот “объективизм” науки, который Мерло-Понти анализирует вкратце, а Гуссерль исследует более подробно в “Кризисе”, отражен в живописи Ренессанса.

В центральной части своего сочинения “Глаз и дух” Мерло-Понти предпринимает обсуждение Декартовой “Диоптрики” как образца специфически новоевропейских воззрений на проблему видения, нашедших свое отражение и в науке, и в искусстве. Картезианское изложение в этом сочинении мотивировано требованием “кристально ясного”, “недвусмысленного” подхода к видимому миру [EM, 130]. Чтобы добиться этого, Декарт моделирует зрение по образцу осязания, тем самым сводя мир к определенным характеристикам, относящимся к размеру и форме, которые могут быть математизированы. Как результат, цвет и другие вторичные качества становятся чем-то таким, чем можно пренебречь, а мир превращается в упорядоченный сценарий, лишенный “(Божественной) вездесущности” [EM, 131], лишенный тайны, плотности и глубины. Искусство Возрождения следует той же процедуре. Интересно все же заметить, что величайшими художниками Возрождения были те, кто, так или иначе, нарушал правила новой техники.

Ответ Флоренского на вопрос о мотивации на первый взгляд кажется существенно иным. Он диагностирует в качестве характеристики Нового времени скорее субъективизм, чем объективизм. Можем ли мы говорить о радикальном расхождении между Флоренским и Мерло-Понти? Нет, если мы рассмотрим этот субъективизм более пристально. В то время как Мерло-Понти исследует общий дух новоевропейского искусства и науки, Фло-

ренский спрашивает о фактическом возникновении перспективной живописи. Это фактическое возникновение, как было сказано выше, происходит в театре или на подмостках. Субъективизм в представлении соотносится с иллюзионизмом, декором и обманом чувств. Если предшествующие эпохи, и в особенности Средневековье (которое мы склонны считать более примитивным и отсталым), признавали и утверждали всякое бытие как “благо” [RP, 217], дух Нового времени стремится заменить реальность искусственным миром, а естественную перспективу искусственной, более точной.

Таким образом, нет надобности втягиваться в гегелевскую диалектику, чтобы понять, что субъективизм и объективизм выражают одну общую установку. Оба суть односторонние позиции, абстрагирующиеся от взаимной зависимости субъекта и объекта. Субъективизм недооценивает объект и создает свой собственный воображаемый мир (для Гегеля это – позиция “прекрасной души”, которая не желает, чтобы ее внутренний мир смешивался с реальным), объективизм недооценивает (ответственного и конституирующего значения) субъекта и, в конце концов, точно так же создает свой собственный мир, т.е. мир математических объектов. И тот и другой стремятся заместить реальность, вместо того чтобы подчиниться переплетению субъекта и объекта, которое и конституирует наш мир.

#### 4. ЗАКЛЮЧИТЕЛЬНЫЕ ЗАМЕЧАНИЯ: ОБРАТНАЯ ПЕРСПЕКТИВА

Флоренский предоставляет доказательства тому, что перспективное искусство не было таким уж несомненным открытием эпохи Ренессанса, но скорее – техникой, получившей признание благодаря определенной мотивации и формированию новоевропейской картины мира. Предшествующие культуры, такие как египетская или древнегреческая, очевидно, располагали геометрическими познаниями, необходимыми для перспективной живописи, но не были заинтересованы в их использовании.

Флоренский показывает, как даже те художники, которые использовали новый метод, время от времени нарушали его правила, создавая два разных пространства с разными пространственными законами на одном и том же полотне (например, Джотто, Эль Греко, Рафаэль). Использование “обратной перспективы” – когда более далекое представлено как большее по размерам – позволяет помещать ангелов и святых в пространство, устроенное иначе, чем пространство человеческое. Живопись не нацеле-

на на то, чтобы создать точную копию, она старается постичь, как мир является нам, и оказывается, что святые явлены иначе, чем грешные человеческие существа.

Точка зрения, состоящая в том, что произведение искусства с точной перспективой, в согласии со всеми правилами, должно быть более достоверным, наивна, поскольку она основана на ошибочных предположениях относительно искусства. Она мыслит в качестве цели искусства создание точной копии мира, но такое предприятие было бы равно неосуществимым и поверхностным. Напротив, искусство стремится уловить наше представление о вещах, и оно обращается к нашему опыту мира. В нашем опыте объекты, находящиеся дальше, не обязаны быть менее важными, но, напротив, могут обладать все возрастающей значимостью (по мере удаления). (Феноменологическая рефлексия по поводу времени и пространства всегда различала время часов и феноменологическое время, геометрическое пространство и феноменологическое пространство. В феноменологическом пространстве мои очки могут быть дальше от меня, чем гора, которой я восхищаюсь, при условии, что я и вовсе на них не сосредоточиваюсь.) Это, в частности, становится очевидным в контексте религиозного откровения, которое прорывается сквозь геометрическое пространство.

Ошибочно рассматривать художников, которые до сих пор не используют метод линейной перспективы, как наивных, а тех, кто перестает его использовать, как больных или патологических (как Мерло-Понти замечает, говоря о сомнениях Сезанна в самом себе). Отклонения от законов перспективы не ущербны, а плодотворны. Те иконы, которые нарушают правила перспективы, кажутся куда более волнующими, в то время как те, что подчиняются этим правилам, представляются “бездушными” [RP, 202]. Флоренский говорит о необходимости “признания *превосходства* икон, перспективность нарушающих”. Речь не идет об общем правиле, состоящем в том, что неправильное всегда превосходит правильное, скорее мы можем утверждать, что новое развитие может на первый взгляд показаться отклоняющимся от нормы, но позже конституирует новое представление об оптимальном. Описание этого движения в терминах нормального, ненормального и оптимального опирается опять же на феноменологию Гуссерля, в частности на его манускрипты о нормальности, цитируемые и анализируемые в: *Steinbock Anthony J. Home and Beyond: Generative Phenomenology after Husserl*. Evanston: Northwestern University Press, 1995. Ch. 8–10.

Что же в точности оказывается утраченным при переходе к технике перспективной живописи? Флоренский и Мерло-Понти



единодушны по поводу трех измерений (этой утраты), но интерпретируют их по-разному в соответствии с присущей каждому расстановкой акцентов. Ее в случае Флоренского можно назвать богословской, а в случае Мерло-Понти – экзистенциальной. Эти три измерения таковы: а) движение; б) эмоции; в) тайна.

а) Движение утрачивается в искусстве Ренессанса не только по той причине, что наблюдатель предполагается пребывающим неподвижно в одном месте: здесь и сама живописная сцена статична и представляет собой совокупность правильно упорядоченных мест. Но, казалось бы, разве для живописи возможно схватить движение? Возможно, замечают Флоренский и Мерло-Понти, ссылаясь на один и тот же пример: бегущую лошадь (как она изображена, скажем, у Жерико, “Epsom Derby”). Движение может быть схвачено, как указывает Роден, если тело изображается в “таком положении, в котором оно никогда не может застыть” [ЕМ, 145], и это заставляет зрителя воображать движение, продолжающее дальнейшее развитие изображенного положения вещей.

б) Эмоции были приглушены или сведены на нет в искусстве Ренессанса, поскольку изображаемая сцена не обращена ко мне, не находится в согласии со мной. Зрителя уподобляют камере и хотят, чтобы он и реагировал подобно камере. Какие эмоциональные реакции утрачиваются? Для Флоренского – это в первую очередь *благодарность* как надлежащий ответ на бытие или творение. Мерло-Понти описывает в большей мере экзистенциальные ответы – наподобие влечения или отвращения, возбуждаемого предметами, которые соперничают за мое внимание. В искусстве Ренессанса такое “соперничество вещей” не может случиться, поскольку каждый объект находится на своем фиксированном месте, не соревнуясь с другими.

в) В перспективной живописи нет настоящего ощущения тайны, как указывают Флоренский и Мерло-Понти. Зритель удален, а не вовлечен, отстранен, а не задет. Действительно важные вопросы, которые искусство может поднять, остаются под спудом: Как случилось так, что мир явлен мне? Почему вообще есть нечто, а не ничто? Для Мерло-Понти эта загадка всплывает изнутри брутального мира, мира нечеловеческого, от которого человеческое житие полностью зависит и который поднимает голову в самый неожиданный момент. Для Флоренского бытие указывает на творение. Иконы, особенно те из них, в которых нарушается перспектива, отражают это таинство творения, вызывая благоговение.

Проблема перспективы превращает феноменологию из классической феноменологии восприятия в феноменологию, включа-

нощую в себя экзистенциальное и религиозное измерение опыта. Этот замысел начал осуществлять Гуссерль в “Кризисе”, а исследования Флоренского и Мерло-Понти представляют собой его бесценное продолжение. В результате возникает целостная картина жизни, в которой искусство и наука суть взаимосвязанные измерения, откликающиеся на исторически развивающиеся способности видеть мир.

*Florensky P. Reverse Perspective // Beyond Vision: Essays on the Perception of Art. London, 2002.*

*Husserl E. The Crisis of European Sciences and Transcendental Phenomenology. Evanston, 1970.*

*Merleau-Ponty M. Eye and Mind // Johnson G. The Merleau-Ponty Aesthetics Reader. Evanston, 1993.*

## МАЛЕВИЧ И ГУССЕРЛЬ: ПУНКТИР СУПРЕМАТИЧЕСКОЙ ФЕНОМЕНОЛОГИИ

*А.А. Курбановский*

1. К.С. Малевич (1878–1935) был и радикальным новатором живописи, и теоретиком, остро реагировавшим на *кризис* современной ему духовной жизни. В 1915 г. он писал: “Вся бывшая и современная живопись до супрематизма, скульптура, слово, музыка были закрепошены формой природы и ждут своего освобождения, чтобы говорить на своем собственном языке и *не зависеть от разума, смысла, логики, философии, психологии*, разных законов причинности и технических изменений жизни” [Соч., т. 1, с. 27]. Художник исходил из представления о крахе репрезентативных практик искусства – примерно как Э. Гуссерль (1859–1938) из понимания грозящей философии “гибели от скепсиса, иррационализма и мистицизма” [Кризис, с. 17]. Настроения неуверенности и кризиса выражены на рубеже XIX–XX вв. во многих теоретических областях (литература, религия, эстетика, философия, психоанализ). Это связывается с преодолением “позитивистской редукции идеи науки”, каковое обреталось в том числе с помощью опыта художественного творчества (тексты Ф. Ницше, А. Бергсона, М. Хайдеггера); искусство понималось как важная сфера, куда проецировались актуальные разработки теоретической мысли. *Первая посылка*: при сопоставлении стилей/памятников